

El cine *pastiche* de Pablo Larraín: *No*

Carlos Belmonte Grey

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Resumen. Esta entrevista se realizó el 24 de septiembre en el marco del 12 Festival de Cine de Zúrich. Pablo Larraín fue invitado para presentar su película *Jackie* dentro de la Selección Premieres de Gala. Larraín nació en Santiago de Chile en 1976, ha dirigido, entre otras, *No* (2012, nominada al Oscar), *El Club* (2015, Oso de Plata en el Festival de Berlín), *Neruda* (2016, presentada en La Quincena de Realizadores de Cannes) y la más reciente *Jackie* (2016, Mejor Guion en el Festival de Venecia).

Resumé. L'interview a été réalisée le 24 septembre lors du 12e Festival du Cinéma de Zurich. Pablo Larraín y avait été invité à présenter son film *Jackie* dans la Sélection Premières de Gala. Larraín, né à Santiago du Chili en 1976, a réalisé, entre autres, *No* (2012, nominée aux Oscars), *El Club* (2015, Ours d'Argent à la Berlinale), *Neruda* (2016, sélectionnée à la Quinzaines des réalisateurs de Cannes) et *Jackie* (2016, Prix du Meilleur Scénario au Festival de Venise).

Carlos Belmonte Grey. Yo te doy tres o cuatro nombres y tú me dices qué opinas o piensas de cada uno de ellos. Empezamos... Patricio Guzmán.

Pablo Larraín. Un maestro. Emmm, Patricio Guzmán ha hecho algo que es muy representativo de su generación y que es algo que yo jamás me atrevería a hacer. Patricio Guzmán ha hecho un cine que combina una perspectiva privada poética con la necesidad de comprender bien la importancia de la memoria ... Te digo eso porque Patricio Guzmán pertenece a la generación y a un tipo de cineasta que según como yo lo veo, es una opinión muy privada, hicieron y hacen un cine que intenta detonar una conciencia en el espectador, intenta ser un cine transformador desde el punto de vista ideológico. Patricio Guzmán, cuando hizo *La batalla de Chile* y cuando hizo *Nostalgia de la luz* por ejemplo, que era una película que me parece esencial y de una belleza incalculable, es

alguien que quiere de alguna manera generar una conciencia en el espectador, quiere que su cine sea transformador en quienes lo ven y que afecte, ojalá, la manera en que esa persona entiende el mundo. Y cierto que nuestra generación de cineastas lo que está haciendo es –de la cual yo soy parte, te estoy hablando de la generación chilena, y me puedo equivocar, pero desde mi punto de vista y lo que yo hago– sentar un problema. Y ver cómo la gente reacciona con eso. Entonces es distinto. Porque don Patricio lo que quiere hacer es que su cine provoque un cambio en quien lo está viendo, creo yo. Habría que preguntárselo a él si es así. Pero eso creo yo. Y lo que yo he intentado hacer con las películas que tienen una característica más política es solo observar el problema y a través de ejercicios más oblicuos y metafóricos establecer una dialéctica en torno a un peligro, digamos. Me interesa poner un personaje en una situación de riesgo y ver cómo ese personaje resuelve ese problema. Y en general son personajes que tienen menos conciencia política y eso tiene consecuencias en ellos, quizás no en *Neruda*, te hablo de la trilogía [*Tony Manero* 2008, *Post Mortem* 2010 y *No* 2012]. Son personajes arrastrados por su entorno, y lo que en las películas trato de observar es cómo ellos subsisten en ese entorno y cómo ellos se relacionan con ese entorno. En el fondo son personajes consecuencia. Y lo que me interesa observar es cómo se comportan en ese entorno. Entonces creo que estamos en barcos que tienen direcciones similares pero que son distintos. Y a mí me ha influenciado muchísimo, muchísimo su trabajo. Y además, él ha sido conmigo muy generoso, entonces es alguien a quien primero como artista lo admiro muchísimo y luego humanamente le tengo un cariño y un respeto muy elevado.

CBG. Entonces, ¿tú diferencias tu cine del de él en el tono político?

PL. No en el tono político sino que yo creo que Patricio al igual que otros cineastas de su generación, como por ejemplo Glauber Rocha o Costa-Gavras, eran personas que querían un cambio en el espectador, o sea querían que la experiencia del cine fuera una experiencia transformadora desde el punto de vista ideológico. Yo no intento hacer eso, intento sencillamente, como dice el subcomandante Marcos “invitar a la gente, invitar a todos a cargar un problema”. Hemos venido a traerles un problema e invitarlos a cargar con él. Que es lo que dice el subcomandante, yo tomo esa frase que me parece profundamente brechtiana. Para instaurar una aficción entorno a los temas.

CBG Entonces, en ese sentido, ¿*No* es más un documental, bueno una ficción casi documental a partir de lo actual o pretende ser un trabajo de memoria?

PL. Es un trabajo de memoria, pero es un trabajo que mezcla elementos historiográficos con la farsa, con la comedia negra, y con una tesis de comunicación política. La película señala que ganó el *No* pero hay una parte de ese triunfo que es del *Sí*. Porque hubo un modelo que se conservó, hubo una manera de entender el mundo que se conservó. Entonces, claro es un pastiche un poco para mí. En donde hay un personaje que está, que es invitado a ser parte del proceso político y, lo que me interesa a través de su manera de entender el mundo, es alguien que tiene una ideología humanista de izquierda pero que fue educado en un sistema capitalista. Entonces, de alguna manera, él representa un veneno que es el que mata a Pinochet, pero que es un veneno que el mismo Pinochet crea. Entonces produce una paradoja que es interesante, el personaje de Gael es eso. Es como “cría cuervos que te sacarán los ojos”. Pinochet puso un sistema y fue el mismo sistema que lo sacó. Y eso se hace metafóricamente a partir del personaje como el de René Saavedra.

CBG. En ese sentido tu pastiche, de mezclar lo historiográfico con el archivo y la ficción, ¿qué te pasa por la cabeza en el momento de estructurar la película y decirte en este momento creo que toca meter una imagen de archivo?

PL. Lo que pasa es que hay dos cosas: una que tiene que ver con la estética que remite a una época y a una manera de entender lo audiovisual, la narrativa audiovisual. Y esa estética tiene una técnica determinada. Pero toda estética conlleva una ética y es ahí donde las cosas se me hacen más interesantes. Y el uso de archivo tiene dos objetivos. Generar un juego de ilusión, para mí el cine se parece mucho al trabajo de los magos, cuando había uno que tiraba el cordelito y otro que movía la luz, el que tira el humo, entonces como que tú sabes que es una ilusión pero en algún momento eres capaz de entrar en ella. Y eso me parece muy bonito desde el punto de vista de la artesanía de cómo se hace. Y lo segundo es que cuando tú utilizas archivos reales, y eres capaz a través de una técnica generar archivo o material que es muy similar, de tal forma que uno ve que ya está yuxtapuesto se genera una sola idea. Lo que estás haciendo es una transfiguración del material en el tiempo. Y para mí hay mucha belleza en eso, porque es peligroso y se produce algo que tiene que ver con la fecha en que se hizo la película. Primero me gusta mucho que la película parezca como estar hecha en la época, eso es interesante. Y lo otro es que esa película –nosotros esa película la hicimos en el 2012– está basada en lo que pasó en el año 88, entonces yo sé lo que pasó. Todos quienes hicimos la película, Pedro –que la escribió– los actores, en fin el equipo que hizo la película sabemos lo que pasó en esos veintitantos años o treinta, no sé ya me pierdo... [cuenta] 24 años de distancia. Sabemos lo que pasó. Entonces uno tiene la ventaja de la historia. No, la distancia y la información. Yo sé lo que pasó. Sé que presidentes vinieron, cómo fue Chile, cómo fue la transición, cuál fue el peso que tuvo Pinochet hasta su muerte, cómo la impunidad fue tan fuerte y violenta hasta el día de hoy.

[Hace una digresión para comentar un artículo de la portada del periódico *El Mercurio*. En el artículo se habla de la intervención de Pinochet para evitar la extradición de Manuel Contreras, jefe de la DINA¹: “Prácticamente quien ejecutaba todas las torturas”.]

[Continúa] Con eso te quiero decir que nosotros sabíamos muchas cosas. Pero hay una impunidad muy violenta. Cuando se tiene la ventaja de la historia y uno está haciendo una película de “época” creo que hay que entender que esa película se está haciendo desde esa fecha y que uno sabe lo que pasó. Porque me parece que el ejercicio de hacer ese tipo de trabajo donde tú intentas pensar como pensaron, vivir como vivieron, sentir como sintieron y hacer todo eso que lo haces, pero de alguna manera negándole ingenuidad de no saber qué pasó después, es muy raro. Por ejemplo en *Neruda* es lo mismo. En *Neruda* yo sé lo que pasó, él vivió en otra época, una época de soñadores, donde tenían otros sueños, otros ideales. La película se sitúa en 47-49 y está empezando la Guerra Fría, se acaba de acabar la Segunda Guerra Mundial, más de la mitad del mundo era comunista, es diez años antes de la Revolución Cubana. Su sueño era posible, llegar al poder. En el año 70 llegaron al poder, se conecta con *No*. Entonces, claro hay finalmente un ejercicio semiótico donde son puros símbolos que están en ficción, y eso me parece que es interesante y que hace que la película tenga algo que me sorprende mucho. Por ejemplo, lo que me comentas, de la universidad francesa, o que es una película que se utiliza en muchas universidades del mundo como una herramienta de marketing político o de ciencias políticas. Tiene distintos cruces en el mundo de la escuela. A mí la verdad me sorprendió muchísimo. Porque de ninguna manera uno intenta hacer la historia oficial de las cosas. Al contrario, lo que hacemos es hacer una película que trata de distintos temas. Y que no tenga la pretensión de ser una herramienta educacional. Si resulta siéndolo no está en mis manos, incluso me puede parecer que es bonito, interesante, pero no es la motivación. Uno no hace una película

1 Dirección de Inteligencia Nacional,

pensando que va a terminar siendo así. Porque creo que lo que intentamos hacer es hacer un cine que tenga cierto peligro. En donde los personajes cambien más o menos de alguna manera. Sí, son transfigurados por el entorno que es mucho más grande, como una avalancha que les pasa. Entonces de alguna manera son estudios de observación a partir de personajes que están en tránsito.

CBG. Entonces, ¿el efecto del mago ya no lo controlas tú?

PL. No. Tú haces todo ese efecto, yo no lo llamaría efecto, pero utilizas las herramientas del cine para diseminar una serie de potenciales accidentes. Para fabricar un accidente. Y obviamente un accidente no lo controla nadie. Pero sí su fabricación y creo que eso es interesante. Es más expansivo que clausurante.

CBG. ¿Vas a seguir trabajando con Gael?

PL. En este momento no tengo un proyecto, no con él sino que no tengo ningún otro proyecto. Estoy bastante exhausto y quiero terminar el proceso de acompañar estas dos películas [*Neruda* y *Jackie*] y luego empezar de nuevo y ver qué viene, cómo y qué y cuándo. Pero me encantaría trabajar con Gael, por supuesto. No es solo un gran actor y un gran artista sino que es un gran amigo, le tengo mucho respeto, es un actor político, es un actor que está pensando, que está activo y algo muy importante en el cine que es el misterio. Entonces Gael, aunque haga un personaje que diga todo lo que le pasa que exprese todo lo que siente de todo su entorno, igual lo miras y no sabes bien lo que está pasando. El misterio.

CBG. ¿Pablo Larraín, como cineasta seguirá trabajando con la memoria, la historia, el archivo...?

PL. No puedo evitar pensar que estamos en un planeta que se está mirando los pies. Que está todo el mundo pensando que estamos... que la humanidad es hoy y que el presente es hoy. Me cuesta entenderlo así, me parece importante y necesario abrir ciertas formas para entender nuestro comportamiento actual. No sé, si uno se distancia un poco y ve un poco la historia de la humanidad te das cuenta que la Segunda Guerra Mundial fue ayer. Y que las cosas no fueron hace mucho y que Cristo estuvo hace poco. Entonces mientras podamos intentar, entendernos a partir de ciertos procesos creo que puede ser interesante. Y sí, siento que como que la historia es un prólogo del presente. Y hay algo que me fascina, que es como una arbitrariedad muy grande la observación de ese pasado, se transforma en una especie de fantasmas perdidos. Está todo el mundo tratando de entender qué es esto, y por qué lo estamos haciendo. Y yo sigo creyendo que lo interesante es que uno intente encontrar algo que nunca va a encontrar. Es imposible encontrar y atrapar esa idea. Y el ejercicio de búsqueda me parece fascinante. Y creo que las películas tienen que ser así, o por lo menos yo lo intento. Que sean películas que dejen, que abran cosas y que no vengán a enseñarnos ni a dictarnos grandes cosas.